Bożena Karwowska
University of British Columbia

Elżbieta Czyżewska po obu stronach Atlantyku – czyli ukradziona autobiograficzna narracja

dla Ewy Kraskowskiej

Biografia emigrancka zawsze rozkłada się na dwie części. Linia graniczna pomiędzy nimi wiąże się ze zmianą miejsca, choć trudno byłoby różnice pomiędzy owymi częściami jednoznacznie scharakteryzować tak, aby podział pasował do każdej fali, generacji czy po prostu sytuacji wszystkich konkretnych osób. Biografie i narracje migracyjne niezbyt zresztą często obejmują życie w kraju rodzinnym, tak jakby istotna była głównie zmiana miejsca, czemu nie przeszkadza fakt, że emigranci dość często wracają nostalgiczną pamięcią do dzieciństwa i okolic z nim związanych. Jeśli więc, podążając za obserwacjami zawartymi w eseju Georgesa Gusdorfa *Conditions and Limits of Autobiography*[1], przyjmiemy, że autobiograficzne „ja" to świadoma konstrukcja, możemy także przypuszczać, że imigranci (bardziej lub mniej świadomie) odczuwają rozdźwięk pomiędzy własną tożsamością sprzed i po emigracji. Nieprzypadkowo zresztą przemiany tożsamościowe stanowią temat osobnych refleksji, jak na przykład w esejach Czesława

---

[1] G. Gusdorf, *Conditions and Limits of Autobiography*, w: *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, red. J. Olney, Princeton, NJ 1980, s. 28–48.

Miłosza *O wygnaniu*[2] i wcześniejszym *Notes on Exile*[3] czy międzynarodowym bestsellerze Evy Hoffman *Zagubione w przekładzie*.

Uwaga Gusdorfa prowadzi też do obserwacji, że niezwykle istotny dla owej konstrukcji autobiograficznego „ja" jest wyobrażony (czy intencjonalny) czytelnik. Chociaż powodów, dla których powstają autobiografie, jest wiele, a sytuacje autobiograficzne różnią się od siebie fundamentalnie. Gusdorf zauważa, że pisane przede wszystkim w celu przedstawienia swojego punktu widzenia, są one okazją do wytłumaczenia podejmowanych decyzji i refleksji na temat ich konsekwencji, oferują możliwość usprawiedliwienia, a nawet rewanżu za (historyczne) niesprawiedliwości. To, jak widzimy siebie sami, różni się od tego, jak widzą nas inni, a więc autobiografia pozwala wpływać na obraz i opinię, jaką mają o nas inni, i kontrolować naszą reputację. Z punktu widzenia twórcy autobiografii, proces konstruowania własnego „ja" wiąże się przy tym także z procesami upodmiotowienia i gestem wydobycia (lub odzyskania) głosu.

Uogólnienia na temat emigracyjnych autobiografii utrudniają nie tylko niezwykle różniące się od siebie sytuacje migracyjne i wygnańcze. Różnią się między sobą także autobiograficzne teksty, szczególnie w stosunku do wpisanego w nie (założonego przez autora) czytelnika. We wstępie do pracy *On Psychological Prose* Lydia Ginzburg zauważyła, że:

> wspomnienia, autobiografie i spowiedzi są prawie zawsze pracami zakładającymi czytelnika umiejscowionego w przyszłości lub teraźniejszości. Są one swoistym sfabularyzowanym nadawaniem struktury obrazowi rzeczywistości i obrazowi człowieka, podczas gdy listy i dzienniki stabilizują niezdeterminowany proces życia z jego nieznanymi rozwiązaniami[4].

---

[2] Esej napisany przez Miłosza jako wstęp do wystawy fotograficznej Josefa Kudelki, w wersji polskiej zamieszczony w zbiorze *Szukanie ojczyzny*.

[3] C. Miłosz, *Notes on Exile*, „Books Abroad" 1976, vol. 50, nr 2, s. 282.

[4] L. Ginzburg, *On Psychological Prose*, red. i przeł. J. Rosengrant, Princeton, NJ 1991, s. 9.

Dla refleksji na temat autobiografii niezwykle istotne jest zatem zauważenie czytelnika, do którego autor kieruje swoją opowieść. Jest on bowiem nie tylko odbiorcą, ale także medium, dzięki któremu procesy odnajdowania siebie w historii oraz wytłumaczenia historii poprzez pryzmat własnego życia (i podejmowanych decyzji) stają się w ogóle możliwe.

Dodajmy też, że chociaż o autobiografiach powiedziano i napisano dużo, nadal bez odpowiedzi pozostaje pytanie nie tyle o różnicę pomiędzy prawdą historyczną (czy faktograficzną) a świadomym i celowym konstruowaniem swojego publicznego (i nie zawsze prawdziwego) „ja", a świadomą autobiograficzną konstrukcją i prywatną, często intymną opowieścią snutą w obecności rodziny lub grona przyjaciół, narracją ukazującą tę część prywatności, która pozostaje poza oficjalnym wizerunkiem skonstruowanym na użytek „zewnętrzny". Dopiero przecież upublicznienie pozwala na przyznanie elementom autobiograficznym statusu prawdy (w sensie nie tyle zgodności z faktami, ile potwierdzenia ich istnienia, stanowienia elementu realności), a przy tym ustanawia i określa prawo własności do opowieści, która tak długo, jak pozostaje wyłącznie w przestrzeni prywatnej, w żaden sposób niechroniona, istnieje tylko potencjalnie i jest nieomal niczyja, a zatem łatwo staje się elementem różnych „cudzych" tekstów, może zostać artystycznie wykorzystana, przekręcona, a nawet ukradziona... Taka jest właśnie historia (auto)biografii Elżbiety Czyżewskiej – nieujętej w napisany tekst, ale (nie zawsze udolnie) mediowanej środkami wyrazu dostępnymi aktorce, która przecież podobnie jak pisarz, aby tworzyć, potrzebuje współudziału odbiorcy – czytelnika czy publiczności.

Zdjęcie na okładce książki wydanej w Polsce już po śmierci aktorki, w 2013 roku, pokazuje Elżbietę Czyżewską sprzed lat[5]. Ikona kobiecości lat sześćdziesiątych ubiegłego stulecia w wydaniu polskim niewiele różni się od amerykańskiego wzoru, do którego Czy-

[5] I. Komendołowicz, *Elka*, Kraków 2012.

żewską porównywano. Określenie „polska Marilyn Monroe” przekracza przecież obserwacje związane z rolą w *Po upadku* Artura Millera, w którą wcieliła się w 1965 roku w Teatrze Dramatycznym w Warszawie. Atrakcyjna blondynka o nienagannej figurze, wydatnym biuście i zgrabnych nogach jest jak na standardy dwudziestego pierwszego wieku zbyt pulchna. Przypomina w tym zresztą Monroe, która także daleka była od dzisiejszego anorektycznego modelu kobiecego ciała. Łączy je także coś dziecięcego w wyrazie twarzy, trudna do określenia dziewczęca bezbronność, naiwność przekładająca się na frapujący model kobiety seksualnie ową naiwnością prowokującej. Podobieństwo to nie zakłóca jednak indywidualności każdej z tych aktorek – obie zdobyły sławę w czasach sprzed zabiegów i operacji plastycznych nadających wszystkim twarzom podobny brak wyrazu.

Zdjęcia przedstawiające właśnie taką Czyżewską, z lat 60., są w polskich reprezentacjach wizualnych standardem. Można, rzec jasna, argumentować, że to właśnie w tamtym okresie była u szczytu sławy, wtedy powstały jej kultowe role filmowe, które sprawiły, że nazywana była nie tylko „polską Marilyn Monroe”, ale także „Zbyszkiem Cybulskim w spódnicy”. Później była już tylko sobą, Elą Czyżewską, co zarówno w opowieści wykreowanej przez media, jak i w prywatnych o niej wspomnieniach okazało się znacznie mniej interesujące.

Zdjęcia Elżbiety Czyżewskiej w prasie amerykańskiej różnią się wyraźnie od tych publikowanych w Polsce – pokazują przede wszystkim niemłodą, szczupłą, zmęczoną życiem kobietę. Uderza powaga na twarzy, może trochę brak wyrazu, a może rezygnacja, która zastąpiła wcześniejsze dziewczęce zdziwienie. Filip Bajon mówi o Czyżewskiej, która grała w jego *Limuzynie Daimler-Benz*, oraz o jej fotograficznych wizerunkach tak:

> Wciąż doskonale pamiętam, jak ją zobaczyłem po raz pierwszy, na dworcu w Warszawie. [...] Nie mogłem się na nią napatrzeć, była śliczna. Moim zdaniem, kiedy grała u mnie, była ciekawa i wciąż atrakcyjna. Ale proszę porównać zdjęcia sprzed wyjazdu do Stanów

> i zrobione dziesięć lat później. Widziałem takie niedawno w „Gazecie Wyborczej". To są dwie zupełnie różne kobiety. I moim zdaniem to nie chodzi tylko o alkohol, choć pewnie on też odbił się na jej wyglądzie. Wcześniej jest entuzjazm, radość, a później bolesna refleksja. Kiedy spotkałem Czyżewską w latach 90. [...] jeszcze bardziej rzucało się w oczy jej przygnębienie, smutek[6].

Nie trzeba tu dodawać, że zdjęcia Czyżewskiej z okresu emigracji pojawiały się w prasie polskiej niezwykle rzadko, czego dowodem jest choćby to, że bez trudu Bajon przywołał pismo, w którym się ukazały. Natomiast w amerykańskich wydawnictwach, jeśli nawet pojawia się fotografia aktorki z okresu, gdy była gwiazdą polskiego kina, to w małym formacie i nieodbijająca się wyraźnie od drukowanego tekstu z powodu biało-czarnego kolorytu. W kolorze pojawia się obraz kobiety nadal dość atrakcyjnej, ale wyraźnie to nie atrakcyjność miała być podkreślana na fotograficznym wizerunku, bo jej twarz zdecydowanie wygląda na niemłodą i zmęczoną.

Opowieść, która wynurza się z bardzo nielicznych amerykańskich tekstów o Czyżewskiej, to narracja o niepowodzeniach, prowadząca do refleksji na temat trudności, z jakimi spotykają się aktorzy-emigranci. Okres polski wspominany jest jak tło, coś, co określa jedynie bajkowa formułka „dawno, dawno temu, za siedmioma górami, za siedmioma lasami". Z dziennikarskiego punktu widzenia w Ameryce szczególnie interesujący był spór wokół filmu *Anna* i nierozwiązywalny chyba konflikt związany z historią jego powstania. Nabrał on zresztą dodatkowych znaczeń dzięki opowiedzianej w filmie historii znajomości dwu aktorek emigrantek. Starsza, tytułowa Anna, w roli której wystąpiła Sally Kirkland, otacza opieką młodą rodaczkę Krystynę (graną przez Paulinę Porizkową), która dzięki radom i opiece Anny robi karierę aktorską, wykorzystując do budowania swojego publicznego wizerunku (celebrytki) elementy

---

[6] Tamże, s. 257.

prywatnej biografii starszej opiekunki-przyjaciółki. Choć historia opowiedziana w filmie dotyczy czeskich emigrantek, portale filmowe – prawdopodobnie ze względu na pochodzenie twórców filmu, lub stojącą w tle filmu historię Elżbiety Czyżewskiej – podają także, że bohaterkami są polskie aktorki.

Interesować mnie tu będzie zagadnienie pomijane w opisach filmu, a w informacjach i opiniach na temat konfliktu jego twórców z Elżbietą Czyżewską pozostające niejako na uboczu. Historia w nim pokazana pozwala bowiem na zadanie pytania, czym jest biografia nienapisana, a dokładniej autobiografia opowiedziana w chwili słabości, w sytuacji intymnej i bezpiecznej. Czy i na ile człowiek ma prawo do narracji o własnym życiu... Zacznijmy jednak od filmu. Anna opowiada swojej młodej podopiecznej przedemigracyjną historię, której z wielu względów nie opowiedziała nawet najbliższym sobie ludziom. Spowodowana rozłąką strata męża, ciąża, a następnie śmierć dziecka, wreszcie wydalenie z kraju, w którym pomimo oddalenia i upływu lat nadal pozostała legendarną aktorką. Opowieść, w której prywatne miesza się z politycznym (np. wyjazd do przebywającego za granicą męża uniemożliwiła jej sytuacja polityczna po 1968 roku). Kilkumiesięczna córeczka umiera, gdyż urodzone w więzieniu dziecko nie zostało prawidłowo zaszczepione. Więzieniem bowiem przypłaciła uderzenie popielniczką Rosjanina, który prowokacyjnie chwalił wielkość Kraju Rad, a okazał się synem ambasadora ZSRR... Życiorys Anny zafascynował Krystynę, dla której starsza koleżanka była dotąd tylko legendarną aktorką pokolenia jej rodziców. Przywłaszcza go sobie, opowiadając w wywiadzie telewizyjnym o (nie) swoim dzieciństwie i powodach, dla których znalazła się poza ojczyzną. Chociaż Anna właściwie (i bardzo sarkastycznie) zaproponowała Krystynie, aby ta wzięła sobie jej biografię, i chociaż sama jej sugerowała stworzenie dla amerykańskiej publiczności interesującej przeszłości, wywiad stanowi punkt zwrotny w serdecznej przyjaźni między nimi. Anna zostaje bowiem pozbawiona zarówno swojej własnej autobiograficznej narracji, jak i głosu umożliwia-

jącego obronę przed kradzieżą. Zostają jej tylko ciężkie, niszczące przeżycia i wspomnienia. Nie może już ani wytłumaczyć swoich decyzji, ani wziąć „odwetu na historii" – aby posłużyć się tu sformułowaniem Gusdorfa. To, co boleśnie przeżyła i co zmieniło całe jej życie, stało się nagle elementem celebryckiej (auto- czy raczej cudzo-) biografii jej koleżanki.

Artystycznie film nie okazał się przedsięwzięciem udanym i jeśli wzbudził dłuższe zainteresowanie, to przede wszystkim ze względu na wiążące się z nim kontrowersje. Widzi je zresztą nieco inaczej publiczność amerykańska i polska – tak przynajmniej wydają się wskazywać dostępne w obu językach teksty o nich mówiące. „Film jest jeszcze bardziej gorzki, bo jest prawdziwy" – napisała w 1998 roku w piśmie „New York" Ellen Hopkins. Dodała jeszcze: „Bogdayewicz", mówi Czyżewska, „zrobił mi to samo, co młoda dziewczyna robi w filmie Annie. Okradł mnie z życia"[7]. W dziennikarskiej opowieści Hopkins Czyżewska to imigrantka z Europy Wschodniej, która pomimo nietypowo dobrego startu na Nowym Kontynencie, nie potrafi osiągnąć sukcesów, choć również nie można określić jej jako ofiary lub osoby przegranej.

Agnieszka Holland, która napisała do filmu scenariusz, całą historię zamknęła w kilku zdaniach:

> Yurek odwiedzał mnie wtedy w Paryżu. Dużo rozmawialiśmy. On należy do tych, którzy chętnie biorą od innych. Obgadywaliśmy dwie-trzy różne historie i *Anna*, oparta częściowo na faktach, wydawała się najbardziej wyrazista. Oboje chcieliśmy, żeby Annę – która zresztą miała wiele z Eli – zagrała Elżbieta Czyżewska. Ale Ela zlękła się chyba, bo zaczęła się tak zachowywać, że wystraszyła producentów. Może stała zbyt blisko tej historii. Ona ma wprawdzie własną wersję wydarzeń, ale – z mojego punktu widzenia – tak to właśnie wyglądało[8].

---

[7] E. Hopkins, *The Real „Anna". The Truth behind the Hit Film*, „New York" 1988, January 4, s. 26.

[8] A. Holland, *Magia i pieniądze*, rozmowy przeprowadziła M. Kornatowska, Kraków 2002, s. 235.

Anna Bikont przywołała trochę rozbudowaną, ale podobną w wymowie, wersję wypowiedzi Holland:

> – Niewiele można było zrobić, bo Czyżewska nam nie dała tej szansy – twierdzi Agnieszka Holland, autorka scenariusza *Anny*. – Miała w sobie takie napięcie, zachowywała się autodestrukcyjnie. Robiła awantury, jakby chciała w życiu grać karykaturę postaci, którą miała grać na planie. Producenci się przestraszyli i dali rolę innej aktorce. Zdumiewało mnie takie marnotrawstwo talentu i inteligencji: strasznie chciała grać, a potem robiła coś, co ludzi zniechęcało. I o tym był właśnie ten scenariusz, o fantastycznej kobiecie, która zrobiła wiele, żeby sobie zaszkodzić. Może Czyżewska się przestraszyła swojego obrazu odbitego w filmie?[9]

Tytułową rolę w filmie zagrała Sally Kirkland, zdobywając za swoją kreację aktorską nominację do Oskara. Sytuacja robienia „kariery" na (lub udanego artystycznego wykorzystania) biograficznej historii Czyżewskiej powtórzyła się jeszcze co najmniej dwukrotnie. Kiedy *Polowanie na karaluchy* Janusza Głowackiego zaczęto wystawiać w Nowym Jorku, rolę, którą we wcześniejszej realizacji grała Czyżewska[10], powierzono Dianne Wiest. Pisząc o tym, że sztuka jest wyraźnie biograficzna, Głowacki zresztą wspomina przede wszystkim o sobie, pomijając niemal całkowicie wątki i odniesienia do biografii Elżbiety Czyżewskiej (i Olka Krupy?)[11], pierwszych odtwórców głównych ról *Polowania na karaluchy*. Już po śmierci aktorki Anna Bikont w „Wysokich Obcasach" napisała:

> We wspomnieniu pośmiertnym w „New York Timesie" Czyżewska przedstawiona jest jako wielka aktorka, która miała legendarnego

[9] A. Bikont, *Elżbieta Czyżewska. Srebrna papierośnica i czarna suczka*, „Wysokie Obcasy", 12.07.2010, www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,111418,8116427,Srebrna_papierosnica_i_czarna_suczka.html [dostęp 17.04.2014].

[10] J. Głowacki, *Z głowy*, Warszawa 2004, s.151–153. Głowacki pisze, że sztuka wystawiana była najpierw w Woodstock, a następnie miała być przeniesiona na prowincję (czyli do Waszyngtonu lub Bostonu!), ale udało się ją od razu wystawić w Nowym Jorku.

[11] Tamże, s. 152–153.

pecha. Autor przywołuje dla przykładu obok *Anny* przedstawienie *Polowanie na karaluchy* Janusza Głowackiego. Czyżewska grała w nim główną rolę w teatrze w Woodstock, a kiedy udało się przenieść sztukę na scenę nowojorską, producent obsadził w tej roli oscarową aktorkę[12].

Biografia Czyżewskiej pojawia się też w *Białej bluzce* Agnieszki Osieckiej, o czym wspomina Bikont, pisząc:

> Bohaterka książki *Biała bluzka* Elżunia zostawia na stole kartki do (i od) swojej wyimaginowanej siostry Krystyny. Z nich poznajemy życie Elżbiety, która ma ostry język, ostrą skłonność do alkoholu, ostrą skłonność do jednego opozycjonisty, a poza tym morze bardzo przypadkowych kochanków i wspomnienie ciężkiego dzieciństwa.

Wspomina też, że Czyżewska bardzo niechętnie otwierała przed innymi swoją intymność. Cytując Magdę Dygat, Bikont pisze:

> Ela ukrywała przed światem, że miała matkę alkoholiczkę i że ta matka oddała ją do domu dziecka, i wyobrażała sobie, że jej przyjaciele, którym się z tego zwierzyła, będą to z nią razem ukrywać. Jak się coś opowiada tylko najbliższym osobom, to przecież można oczekiwać, że będą z tobą strzegły twoich tajemnic. Osiecka nie miała z pewnością intencji jej skrzywdzić. Ale wyszło jak zawsze.

Opowieść, jaka wyłania się z *Elki* Izy Komendołowicz, niewiele różni się od przywołanych powyżej wspomnień. Stojąca zbyt blisko odgrywanych przez siebie ról Czyżewska była, zdaniem większości rozmówców Komendołowicz, po prostu zbyt konfliktowa, za bardzo usiłowała narzucać swoją wizję reżyserom i producentom. Z czasem stało się to tak bardzo wyraźne, że uniemożliwiało obsadzanie jej w rolach filmowych i teatralnych w popereelowskiej Polsce.

Wróćmy jednak do filmu *Anna*, uświadamia on bowiem także, że emigracja Czyżewskiej to historia, która niejako nie wpisuje się

---

12 A. Bikont, *Elżbieta Czyżewska. Srebrna papierośnica i czarna suczka.*

w polskie narracje narodowe. Wyjazdy (a właściwie wypędzenia) około 1968 roku to narracja żydowska, która pojawiała się w emigracyjnej opowieści polskiej niezbyt często, a jeśli już, to marginalnie. Jako jedna z nielicznych podjęła ją w ciekawy sposób Janina Wyczółkowska w *Jesieni Gringi*. Generalnie natomiast za Haliną Stephan[13] trzeba zauważyć, że wypędzeni w 1968 roku ze względu na swoje żydowskie pochodzenie Polacy na wygnaniu próbowali siebie określić przede wszystkim w ramach tożsamości żydowskiej. Podobnie zresztą można byłoby analizować dzieje emigracyjne wielkiej polsko-żydowskiej aktorki Idy Kamińskiej (wygnanej na fali 1968 roku). Ciekawe jest w tym kontekście, że w filmie *Anna* jego główne bohaterki nie są Polkami (ani też polskimi Żydówkami), ale Czeszkami. Dla amerykańskiego widza rok 1968 stosunkowo łatwo kojarzy się z „praską wiosną", następującą po niej falą emigrantów, a także opowieścią o rosyjskich czołgach i bratniej pomocy zapisaną w emigracyjnej powieści Milana Kundery *Nieznośna lekkość bytu*.

W opowieściach o emigracji Czyżewskiej brak jest wyraźnego politycznego wątku. W wersji amerykańskiej podążanie żony za mężem to bezdyskusyjna oczywistość (a żydowskie pochodzenie męża Czyżewskiej właściwie się nie pojawia i zupełnie nie buduje napięcia wygnańczej narracji czy imigracyjnej opowieści). Wersje polskie, opisując wydarzenia prowadzące do emigracji Czyżewskiej, odwołują się dość ogólnie do sytuacji historycznej „późnego okresu gomułkowskiego", starając się marginalizować oficjalną antysemickość, a może także nie pobudzać jakichkolwiek nieoficjalnych polsko-żydowskich sentymentów, spychając ten aspekt na pobocze. Nawet jeśli zagraniczni (a coraz częściej także współcześni polscy) odbiorcy nie zdają sobie sprawy z politycznych aspektów decyzji o pozostaniu lub wyjeździe z Polski, sama aktorka miała

[13] H. Stephan, *Introduction: The Last Exiles*, w: *Living in Translation. Polish Writers in America*, red. H. Stephan, Amsterdam–New York, Rodopi 2003, s. 7–28.

tę świadomość. Wybór, przed jakim została postawiona, z łatwością przecież można byłoby nazwać sytuacją polskiej Antygony 1968 roku. W wywiadzie, który dla „Angory" przeprowadził Bogdan Gadomski, na pytanie o to, jak ocenia decyzję o emigracji, wyraźnie poirytowana Czyżewska odpowiedziała:

> Proszę Państwa, ja zostałam z Polski wyrzucona przez Urząd Bezpieczeństwa Państwa, czyli byłam zmuszona do wyjazdu ze źle widzianym w Polsce mężem dziennikarzem. Nie chcę rozwijać tego tematu. Muszę zapalić papierosa, bo jestem zdenerwowana. Gdybym wtedy nie wyjechała, to przyzwoici ludzie nie pracowaliby ze mną w teatrze. Politycznie byłam spalona w Polsce, więc nie opowiadajmy po raz n-ty bajeczki, tak długo funkcjonującej na mój temat w Polsce[14].

Powołując się na przyzwoitych ludzi, Czyżewska niejako „odpersonalizowała" sytuację, w której się znalazła. Ale przecież ona również była „przyzwoitym człowiekiem" i musiała sama ze sobą nie tylko pracować w teatrze, ale także żyć na co dzień. Nie wspominam tu już nawet (bo pominęła to sama aktorka), że miała zwyczajne ludzkie prawo do bycia z człowiekiem, którego kochała, a wybór miejsca do życia powinien był być sprawą dwojga ludzi, a nie procesów politycznych.

Małżeństwo, które postawiło Czyżewską w nierozwiązywalnej sytuacji, nie przetrwało emigracyjnej próby. Pozostała po nim opowieść o męczącym, pełnym polskich gości domu i alkoholizmie, ale także niewykorzystanych szansach towarzyskich i zawodowych związanych ze społeczną pozycją męża. Na jedno z kolejnych pytań powracających do kwestii jej małżeństwa, wyjazdu i życia w Nowym Jorku, a także sytuacji finansowej Czyżewska odpowiedziała, podkreślając swoją tożsamość zawodową, pozycję aktorki cały czas pracującej na emigracji w swoim wykonywanym

---

[14] *Jestem gwiazdą kina niemego.* Wywiad z cyklu *Salonowe burze Bogdana Gadomskiego*, „Angora" 2004, nr 23, www.angora.com.pl/index.phtml?main=1&articleId=3699&iArticleChapter=10 [dostęp 12.11.2010].

jeszcze w kraju zawodzie: „Gram w niekomercyjnych przedstawieniach w Nowym Jorku i jestem jedną z wielkich gwiazd gatunku zwanego off-Broadway. W tym teatrze trzeba coś umieć, żeby koledzy przyznali tak prestiżową nagrodę". Natomiast pytana o powrót do kraju Czyżewska zauważyła:

> Jest takie powiedzenie, że skoro raz zdecydowało się wyjechać z domu, to się do niego nie wraca. Ja wracałam i zagrałam tu kilka ról. W Polsce ciągle funkcjonuje całe to picerstwo, że jestem byłą gwiazdą filmu niemego. A tymczasem to nie ma nic wspólnego z wykonywaniem przeze mnie zawodu aktorki. Należy pogodzić się z tym, że teraz jestem zupełnie inną osobą i trzeba do mojego przypadku zupełnie inaczej podchodzić. Lepiej być bogatym i zdrowym niż biednym i chorym. Mądrość życiowa polega między innymi na tym, że należy pogodzić się z rzeczywistością, która wcale nie jest taka tragiczna, jak się w Polsce wydaje, ale też i nie taka wspaniała, jak ja bym sobie tego życzyła.

Ta sama opowieść w wydaniu amerykańskim nabiera charakteru zarówno bardziej dramatycznego, jak i filozoficznego. Opowieść o Czyżewskiej to niejako także pytanie o szanse, jakie na amerykańskim rynku teatralnym i filmowym mają aktorzy z ciężkim, słowiańskim akcentem, co zauważa Ellen Hopkins, powołując się na Robera Brusteina, według którego „słowiańscy aktorzy mają trudniej z angielskim niż jacykolwiek inni aktorzy emigranci". Ciekawie komentuje tę obserwację sama Czyżewska, której akcent, zdaniem Hopkins[15], nawet po wielu latach życia w USA pozostał bardzo wyraźny. „Co jest tak smutne w tej niedoskonałości języka [...] to fakt, że w związku z tym język staje się elementem atakowanym zamiast być otulanym i kochanym"[16] – stwierdziła Czyżewska.

Lata spędzone w kraju osiedlenia nie usunęły obcego akcentu, ale wpłynęły na „zamerykanizowane" podejście aktorki-emigrantki

[15] E. Hopkins, *The real „Anna". The truth behind the hit film*, s. 24–29.

[16] Tamże, s. 28.

do problematyki społecznej poruszanej w sztukach, w których grała. Chociaż w Polsce patrzono na nią jak na aktorkę polską mieszkającą w Nowym Jorku, kultura amerykańska ze społecznymi ruchami wyzwoleńczymi zdecydowanie wpłynęła na jej sposób widzenia świata. W rezultacie opisana przez Omara Sangre praca Czyżewskiej w Teatrze Powszechnym nad sztuką *Szósty stopień oddalenia* stanowi ciekawy (i niezwykle pouczający) dowód, że świadomość inności nie powstaje automatycznie wraz z warunkami ową inność tworzącymi[17]. To nie polski czarnoskóry aktor walczył z reżyserem polskiej wersji spektaklu o pozostawienie fragmentów niezwykle z punktu widzenia Afroamerykanów istotnych, a właśnie „biała blondynka", Elżbieta Czyżewska, ujmowała się za nimi. Przeżycia imigracyjne, życie i praca w teatrach amerykańskich oraz bezpośrednie doświadczenie wykluczenia, odebrania głosu i marginalizacja okazały się istotniejsze dla powstania (czy wykreowania) świadomości, dzięki której możliwe stały się ruchy wyzwoleńcze, a w ich efekcie powstanie społeczeństwa obywatelskiego współczesnej Ameryki.

Tak więc walka, jaką staczała Czyżewska z reżyserami i producentami przy pracy nad tekstami opartymi na doświadczeniach, nawet jeśli nie dokładnie jej własnych, to niezwykle bliskich temu, co przeżyła sama, być może wynikała z desperackiej potrzeby zostawienia po sobie własnej prawdy. Elementy jej własnej biografii oraz wykorzystane (artystycznie?) przez innych uczestnictwo Czyżewskiej w tych projektach nadawało im cechy autobiograficzne, nawet jeśli medium stanowił nie tekst, ale ulotna gra aktorki-bohaterki spektaklu teatralnego czy filmu. Napięcia i przerażenie wynikały niekoniecznie z konfrontacji ze sobą samą widzianą przez innych, ale też z pokazaną w filmie *Anna* autobiograficzną kradzieżą, z którą nie sposób walczyć.

I może trudno było pogodzić się z taką walką, a łatwiej nazwać ją po prostu destrukcyjnym charakterem, bo śliczna blon-

[17] I. Komendołowicz, *Elka*, s. 283–297.

dynka powinna być nie tylko ikoną seksu, ale też i dziecinnej bezbronności, a jej legendę łatwiej jest budować, jeśli umarła młodo... Kobieta, która pomimo wieku, trudnych warunków finansowych i walki z nałogiem potrafi stawiać intelektualny opór, budzi niezrozumienie. Tym bardziej, jeśli desperacko walcząc z artystycznymi kradzieżami jej życiorysu, tylko tę walkę ustanowiła formą swojej autobiografii. Nie zostawiła bowiem po sobie jej tekstowego zapisu, odmawiając tym samym refleksji nad historią, w którą została nieomal wbrew sobie wplątana. Amerykańskim czytelnikom przekazała jedynie bardzo nieamerykańską (jak określiła to Hopkins) refleksję:

> „Patrzę wstecz na osobę, którą byłam", mówi Elżbieta, „tańczę z tym mężczyzną, ponieważ moja suknia prezentuje się przy nim tak dobrze, a to tak jakby spacerować w górach z radości, gwiżdżąc i kopiąc przed sobą kamyk. A wtedy ten kamyk spada w dół i rozpoczyna lawinę, a ty spadasz razem z nią i mówisz: [...] ja tylko spacerowałam w górach. Nie zamierzałam spowodować tego wszystkiego"[18].

Polskiemu odbiorcy natomiast pozostawiła niezgodę na patrzenie na nią wyłącznie poprzez role, w jakich ją w okresie jej kariery filmowej w Polsce obsadzano – ślicznej, czasem trochę głupiutkiej, a innym razem trochę bezradnej blondyneczki. Nie pozwoliła także na obraz siebie jako przegranej emigrantki, pozostawiając w nielicznych wypowiedziach i licznych o sobie wspomnieniach tylko ulotne napięcie, pomiędzy tym, jak widzieli jej życie inni, a jej niezgodę na ich wizję. I tylko na taką autobiografię pozwalała jej rzeczywistość artystyczna i historyczna, w której pozbawiona została prawa do swojej własnej autobiograficznej narracji.

---

[18] E. Hopkins, *The real „Anna". The truth behind the hit film*, s. 29.

Elżbieta Czyżewska on Both Sides of the Atlantic Ocean – or a Purloined Autobiographical Narration

Summary

Polish-American actress, Elżbieta Czyżewska, has many times had people make a public spectacle of her life, her biography appropriated for others' gain several times before her passing in 2010, her Polish accent used to both rationalize the discrimination she faced as an actress in America as well as set the turning point in narrating her life as a fallen star, her love life set as a stage by which others cast her in the role of a woman 'given to histrionics,' overlooking the political contexts in which she had to make a life-changing decision in following her husband to America and thus emigrating from Poland. Using feminist notions and approaches, this article re-examines the contexts in which the aforementioned dynamics factored into and gave way to such narratology of Czyżewska's life story, undermining them in their own debacle.